

## Fotoperiodismo y religiosidad

Capturas de sentimiento  
de la cultura popular-masivapor **Cleopatra Barrios****Resumen**

Este trabajo se sitúa en el campo de estudios de la comunicación/cultura y se inscribe en las discusiones respecto de la cultura popular-masiva. En esa línea, indaga la configuración emotiva de las representaciones fotográficas contemporáneas haciendo hincapié en el análisis de una serie de imágenes sobre la festividad religiosa del Gaucho Gil, capturadas en la provincia de Corrientes, Argentina. Aborda la (re) creación del melodrama en estas producciones puestas en relación con sus matrices culturales históricas. Asimismo, concibe el acto fotográfico como un espacio de articulaciones dialógicas, donde los retratados pueden asumir, en determinadas instancias, el rol de co-productores de estas formas de sentimiento.

**Palabras clave**

Fotografía - melodrama - articulaciones dialógicas  
- Gaucho Gil

**Abstract**

*This paper concerns discussions on popular and massive cultures within communication/culture studies. We explore the emotional construction of contemporary photographic representations with special emphasis in the analysis of series of images about the religious festivity of the Gaucho Gil. These photos were taken in the Corrientes state, Argentina. We investigate the (re)creation of the melodrama in these productions in relation to their historical cultural matrices. In this paper the photographic act is conceived as both an articulation space and dialogue space, where in certain instances, the portrayed assumes a co-producer role of these forms of feeling.*

**Key words**

*Photography - melodrama - articulation space - Gaucho Gil*

En el marco de las discusiones sobre cultura popular y cultura masiva en el campo de los estudios de la comunicación/cultura, este trabajo reflexiona sobre la (re)creación del melodrama en el fotoperiodismo, haciendo hincapié en el análisis de imágenes contemporáneas de la festividad religiosa del Gaucho Gil capturadas en la provincia de Corrientes, Argentina.

El escrito aborda la configuración dramática y emotiva de estas producciones sobre la religiosidad popular correntina puestas en relación con sus matrices culturales-históricas, así como con las experiencias de encuentro entre los fotógrafos y los grupos populares fotografiados.

Este análisis abre espacio a la comprensión del acto fotográfico como lugar de articulaciones dialógicas e invita a pensar a los retratados como co-productores de las representaciones.

La inquietud surge de observaciones de actos fotográficos y del abordaje de una serie de imágenes, sobre la festividad del Gauchito Gil, tomadas por los fotorreporteros Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, entre 2008 y 2011, para su publicación en la prensa. Ese corpus se complementa con la referencia

**Cleopatra Barrios**

[cleopatrabarrios@hotmail.com](mailto:cleopatrabarrios@hotmail.com)

Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Maestranda en Semiótica Discursiva, Universidad Nacional de Misiones. Doctoranda en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Becaria doctoral Tipo I del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen, Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIIGHI), CONICET, UNNE. Docente de Teoría de la Comunicación I y Lenguaje Visual en las Facultades de Humanidades y Artes, UNNE.

Artículo:

Recibido: 25/03/2013

Aceptado: 11/08/2013

a otras fuentes iconológicas de la religión, el arte y, especialmente, representaciones emblemáticas del fotoperiodismo internacional y nacional.

### Melodrama fotográfico y cultura popular-masiva

En el marco de indagaciones mayores, las reflexiones y los interrogantes volcados en este texto siguen la trayectoria de los estudios latinoamericanos de comunicación y cultura, que buscan entender las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva (Martín-Barbero, 1984, 1987 [1998]; Herlinghaus, 2002; Terrero, 1983, Rivera, 1980; Ford, 1985; Romano, 1973).

Desde esta perspectiva, se entienden a las narrativas melodramáticas difundidas a través de los medios masivos no como meros productos de consumo y/o como modalidades enunciativas que, por su operatividad y efectividad ideológica, son puestas a circular desde los sectores dominantes para atender a sus intereses de control y manipulación de las masas, sino que se observa la constitución de lo melodramático en lo masivo desde una visión más compleja: como una trama que logra tejerse desde la permanente negociación con las experiencias, las demandas y la asimilación de los códigos de los sectores populares (Martín-Barbero 1998, Rodríguez, 2010).

En esta línea, el melodrama se comprende no sólo como un tipo de estética que se vale de la exaltación de lo sentimental y lo patético en sus formas con el fin de conmover al espectador, sino como un modo de narrar y de sentir, de dar un sentido al mundo más abarcativo. Una modalidad que echa raíz en una matriz cultural de larga data de fuerte ligazón con la tradición popular que atraviesa el imaginario moderno,

tiñendo con una predominancia de lo subjetivo a la mayoría de los discursos de la cultura contemporánea (Martín-Barbero, 1998; Herlinghaus, 2002).

Desde esta visión, la presente reflexión se encamina a comprender al melodrama fotográfico de prensa, desde su condición de discurso afectado (Deleuze, 1993), pero también como una configuración que tiene la capacidad de mediar entre los imaginarios, las manifestaciones y demandas de los sectores populares como de los sectores dominantes, articulada a los formatos y lógicas industriales de producción y consumo de la cultura de masas.

De este modo, esta indagación participa de las preocupaciones que siguen la requisitoria de Jesús Martín-Barbero (1984) de pasar de estudiar los medios a las mediaciones, entendidas como esas instancias socio-culturales que atraviesan y llenan de sentido a los actos de comunicación, es decir de pensar la comunicación desde los procesos de socialización y reproducción de la cultura.

Un requerimiento de consideración no menor, a la hora de hablar de la definición identitaria de los estudios comunicacionales de la región, ya que no sólo hizo explícito en los años ochenta en América Latina un viraje del paradigma mediocéntrico hacia la reflexión de la comunicación desde la cultura, sino que propició el reemplazo de la “y” de “comunicación ‘y’ cultura” por la barra “comunicación/cultura”, restringiendo desde entonces la posibilidad de pensar estas dimensiones por separado (Schmucler, 1984; Saintout, 2003 y 2008).

En este marco, si bien son principalmente los trabajos de Martín-Barbero y Néstor García Canlini los que instalaron hacia los años ochenta la cuestión de la cultura popular

como preocupación en la agenda de las investigaciones en comunicación, hay que destacar los aportes de Terrero, Ford, Romano y Rivera que sentaron las bases en nuestro país, para pensar ya en los años setenta a los sectores populares desde su capacidad productora y creadora en relación con la producción de la cultura de masas (Martín-Barbero, 1998; Alabarces, Añón y Conde, 2008; Saintout, 2008).

En este contexto, este estudio intenta abonar los planteos sobre “cultura popular- de masas” (Martín-Barbero, 1998, Rodríguez, 2010), sintagma que nos permite pensar el corrimiento de la “y” de “cultura popular ‘y’ masiva”, para discutir la cultura popular-masiva como la lectura de dos ámbitos diferentes, pero a la vez profundamente articulados por el guión. Esta reflexión sigue los escritos de la línea barberiana, pero también busca reconocer las preocupaciones ya instaladas en el ámbito nacional desde trabajos de crítica literaria y de medios masivos, actualmente retomados en el campo de la comunicación/cultura.

A la luz de estos debates se propone la indagación del fotoperiodismo, por un lado, atendiendo a las matrices culturales históricas, entendidas éstas como fuentes de significados desde donde los productores y co-productores comprenden y otorgan sentido al mundo en la configuración del reportaje visual. Nos referimos a las tramas situacionales, de temporalidades y materialidades socio-históricas, culturales y políticas diversas que atraviesan y configuran las formas heterogéneas de la imagen. Y por el otro, reflexionando sobre la experiencia de los fotógrafos y los sectores populares retratados, desde el acto fotográfico.

Ello sin desatender que la fotografía como uno de los dispositivos privilegiados de la cultura de masas,

si bien aparentemente niega desde esa matriz a lo popular, a su vez se define por el cruce de experiencias concretas de los fotógrafos y los sectores populares fotografiados, constituyéndose como espacio posible de existencia y visibilización de lo popular. Es decir, como terreno apto a ser interrogado desde las ideas de intersección, diálogo y articulación entre la cultura popular y la cultura masiva (Martín-Barbero, 1998).

### Matrices culturales, formas de sentimiento y religiosidad popular

Desde la consideración de la historia y la densa memoria que las imágenes condensan, las formas melodramáticas en el fotoperiodismo actual no pueden leerse ni comprenderse como el resultado de la simple creatividad de los hombres detrás de cámara o de una evolución autónoma, independiente, sino como el “eslabón de una cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (Bajtín, 1982: 252), en constante diálogo con discursos precedentes.

En ese sentido, se observa que estas formas tienen sus antecedentes en la ópera, la tragedia griega, las representaciones de la plástica del cristianismo católico, caracterizadas por el martirio y el sufrimiento (Burke, 2005), entre otros.

Sólo un repaso por los modos de narrar de esas producciones evidencian que pensando en su función persuasiva, desde el drama y lo teatral ya en las iconografías sagradas y puestas artísticas más antiguas se trabajó la asimilación de códigos populares de percepción y reconocimiento con el fin de impactar en el espectador.

Esa tarea y estética se consolida primero en su travesía por los géneros concebidos propiamente como “populares” y después por los géneros masivos, como las novelas de folletín, la radio novela, la telenovela, la música folklórica, la crónica sensacionalista, el cine (desde las producciones de posguerra al thriller hollywoodense), el nuevo periodismo y la neotelevisión.

En ese marco, y situada entre la crónica sensacionalista y el nuevo periodismo, la exacerbación de los sentimientos en la fotografía de prensa aparece con fuerza en el siglo XX. Se vale, por un lado, de estrategias sensacionales para atraer mayores públicos y, por el otro, despliega un alto contenido emotivo para llamar la atención del espectador sobre temas y personajes poco representados por la prensa tradicional.

En esta línea, capturas como las de Gordon Parks y Dorothea Lange hacían reflexionar a principios de ese siglo sobre la raza, la clase y la discriminación; y luego las tomas de Robert Capa, Lee Miller, Nick Ut o Steve McCurry, entre otros, persuadían al público del mundo a seguir más de cerca y con estado de conmoción y alerta momentos paradigmáticos de la guerra civil española, el holocausto o la guerra de Vietnam.

Este tipo de imágenes abonaron la configuración de una “era de la conmoción” que para Sontag (2003) inicia con las fotos de la Primera Guerra Mundial y se caracteriza, justamente, por la creciente recurrencia de temas vinculados al horror, el terror, la violencia, la tragedia, la pasión y el dolor.

Este tipo de imágenes también se ligan y adscriben a las demandas del

mercado. Es decir, la (re)creación del melodrama como búsqueda estética fotográfica, que reproduce recetas de composición dominadas por el exceso del gesto se ve influenciada por diversos aspectos ético-políticos, pero también económicos que remiten a los intereses de las empresas en publicar cada vez más imágenes dramáticas para alimentar la cultura de la conmoción, “que se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo” (Sontag, 2003: 32).

Aún así, o más allá de ello, como retórica y estrategia comercial, en la actualidad el melodrama no sólo administra las predilecciones de consumo, sino que a su vez se constituye en una constante negociación con esos gustos del público. Preferencias que reafirman su inclinación por esta modalidad narrativa emotiva en la que la gente común también ha encontrado un espacio para contar su experiencia de vida, para luchar contra el anonimato, en definitiva acceder al protagonista que en tiempos de los meta-relatos estaba reservado a las pocas historias heroicas y ejemplares.

En este contexto, las formas y narrativas emotivas actuales prevalecen centradas en el “sujeto”, comprendido a su vez como la “figura emergente” de este tiempo. Y entre ellas, particularmente, en las representaciones del fotoperiodismo, cobran relevancia formas que dan a ver las realidades de una diversidad de sujetos/actores cuya imagen e historia hasta el momento fue menospreciada y relegada de las primeras planas.

Particularmente, entre la década del sesenta y principios del noventa el fotoperiodismo emotivo se fortalece en la Argentina, descollando en

el ingreso de la última década con las capturas de acontecimientos más impactantes.

Entre los casos ejemplares de los setenta y los ochenta podemos citar las fotografías de las Madres de Plaza de Mayo de Eduardo Di Baia, Adriana Lestido, Daniel García o Eduardo Longoni, entre otros. Las Madres como sujetos marginales de la representación mediática de la época ingresan al campo de lo visible y lo enunciable, a partir de que las imágenes de sus rostros de dolor y angustia con sus cabezas cubiertas de pañuelos blancos las dan a conocer al mundo, hasta entronarse como un símbolo político de lucha contra la dictadura militar.

Esta búsqueda de la captura de sujetos marginales, inmersos en espacios y situaciones años atrás excluidos del campo de la representación, también ayudará a visibilizar la diversidad de prácticas religiosas populares, donde el dominio de las religiones, históricamente instituidas, se diluyen para dar cabida a nuevas variantes que apuntan a satisfacer las necesidades de sectores sociales cada vez más diversos.

Así, en la Argentina de los años setenta, las revistas *Siete Días*, *Panorama* y el diario *La Razón*, entre otros, mostrarán los cultos relacionados a la cultura afrobrasileña o los milagros de la Difunta Correa en San Juan, la que se convertirá años después en la santa popular más mediática. Esto sucede hasta que a mediados de los años noventa, junto al devenir de la hipervisibilidad de fenómenos de fe multitudinarios, ligados a la muerte de los cantantes de música popular Gilda y Rodrigo, la festividad del Gauchito Gil gana protagonismo, primeramente, en las portadas de revistas, diarios y, especialmente, en la TV, convirtiéndose en uno de los ritos populares más difundidos de la actualidad.

Se trata de una festividad que tiene su celebración central el 8 de enero en el santuario que recuerda a Antonio Mamerto Gil, a la vera de una ruta en Mercedes, provincia de Corrientes. Si bien el origen de la conmemoración es de fecha imprecisa, registra a partir de los años ochenta un movimiento considerable de plegarias y ofrendas a la cruz del difunto.

Las prácticas de religiosidad popular en torno del gauchito correntino de los milagros, especialmente en las últimas décadas, captaron la atención de cientos de fotógrafos y audiovisualistas independientes y dependientes de empresas masivas del país y del mundo.

La atracción de los trabajadores de la imagen hacia esta festividad responde, en parte, al alto grado de iconicidad y expresividad gestual que ella condensa, así como por el modo informal de relación de los fieles con lo sagrado que esta experiencia religiosa popular representa. Se trata de un modo de intercambio en el que la posición del “más allá” de la divinidad se imbrica con el “más acá” de los devotos sin precisar de mediaciones burocráticas y racionalizantes que caracterizan a otros modelos dogmáticos de conmemoraciones religiosas, como el católico. Y ligado a ese modo proliferaba una estrecha relación entre los fieles y la divinidad, mediada por una afectividad y emotividad sobresaliente.

En ese marco, los promesantes del Gauchito Gil abrazan, bailan, beben y comparten la fiesta junto a su santo en un mismo nivel de posición, exponiendo sus sentimientos (pasiones, deseos, estados de crisis, lamentos y alegría), que por momentos alcanzan un estado de exacerbación visceral, altamente seductores para las cámaras.

En este sentido, el reconocido fo-

tógrafo argentino Eduardo Longoni, que realizó una producción en enero de 2013, refiere a la celebración del Gauchito Gil como “una nueva forma de fe. Una fe que no es recatada, una fe bestial” (Longoni y Piccini, 2013).

También los jóvenes fotorreporteros Guillermo Rusconi y Juan Pablo Faccioli, cuyas obras aquí abordamos, coinciden con la apreciación de Longoni y agregan que “el Gauchito es altamente fotogénico”. Entienden que esto se da por la espesura de la simbología (velas, banderas, estatuillas, tatuajes), que rodean y conforman los cuerpos y los ritos de la festividad, así como por la predisposición de los participantes a ser fotografiados.

Al respecto sintetiza Rusconi: “Estar en el Gauchito es muy fuerte a nivel personal por la mística particular que sobrevuela en el aire los días de la fiesta y también a nivel imagen por la simbología [...] por esa marea roja inundando todos los espacios y por la expresividad de la gente. Vos vas y la gente te ve con la cámara y ya te cuenta su historia y se muestran orgullosos de ser fotografiados, algo que no sucede con otras festividades”.

### El Gauchito Gil y el acto fotográfico

En el marco del auge del culto al Gauchito Gil, Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi iniciaron en 2004 y sostienen hasta la actualidad una serie de producciones fotográficas sobre la festividad central. Por su búsqueda continua y compartida en los últimos años, para reflexionar seleccionamos algunas tomas de 2008 a 2011 de estos autores.

Lo indagado da cuenta de que en principio el objetivo de estos trabajos fue responder al aumento de demanda de imágenes que la multitudinaria manifestación religiosa

popular generó desde distintos medios de comunicación masiva. Sin embargo, la experiencia del acto de fotografiar provocó en los autores la necesidad de pasar de alguna manera a ser parte de esa fiesta con el fin de dar a ver desde adentro, o por lo menos desde una mirada más cercana, los fragmentos de ese complejo universo, por lo que los viajes al epicentro del festejo se hicieron más frecuentes y con estadías menos acortadas.

Frente a un cúmulo importante de las imágenes resultantes guardadas en el ordenador se puede observar cómo ambos reporteros retratan en primer lugar la multitud, el amontonamiento de gente en las inmediaciones del santuario, el caos que caracteriza al ritual visto desde una primera aproximación al tramo de la Ruta Nacional 123, donde se ubica la Cruz Gil.

Una imagen de Rusconi, que imita una perspectiva aérea, es quizá uno de los mejores ejemplos de las horas cumbres del día central de la fiesta del 8 de enero. Ésta muestra, ante todo, gente que viene y que va, gente que se choca, gente que se confunde con una marea; una masa que sólo se deja llevar, autos que no pueden avanzar, tumulto;

cuerpos sudados, torsos desnudos, calor sofocante, falta de aire, falta de espacio, falta de cielo, hacinamiento; cintas rojas atadas a sombrillas y sombreros, banderas, camisas y remeras rojas por doquier.

Pero, al mismo tiempo que aparecen capturas mediadas por una importante toma de distancia del objeto fotografiado, que a simple vista se presentan como la prueba del desorden que alimenta la inevitable sensación de desborde, se evidencia también en las sucesivas imágenes que devuelve el visor del computador cómo, por momentos, los fotógrafos asumen también una mirada mucho más implicada y participativa.

En las imágenes subsiguientes se percibe que los fotógrafos caminan, se mezclan en la multitud para fotografiar. Y pese a lo dificultoso que resulta, en medio de la marea de gente, pararse en un lugar reducido a componer una foto, la experiencia de las sucesivas coberturas les otorga el conocimiento para ganar determinados espacios estratégicos con el fin de una captura más reflexiva.

De allí que más allá de la toma de la multitud, que siempre resulta necesaria para vender titulares por

un lado y para dar cuenta de la incommensurabilidad del fenómeno por el otro, así como del registro de los rituales clave por ser referenciales del acontecimiento (el saludo de los fieles a la imagen central de la divinidad en el santuario o la llegada de los gauchos peregrinos al lugar o la procesión con la cruz peregrina, etcétera), las fotografías de los últimos años de estos autores se centran en mostrar momentos de intimidad devocional, en los que se incluyen fugaces pero significativos momentos de encuentro de muy corta distancia, cara a cara con los fotografiados.

Desde esos lugares, los fotógrafos se valen de las potencialidades del retrato, donde la carga emotiva se acentúa, o bien planos generales cortos o de conjunto para captar la densidad del ambiente socio-cultural, las condiciones de vida y las prácticas identitarias de los participantes, desde las cuales éstos marcan el territorio de la fiesta, se apropian de ella y se visibilizan como artífices de la misma.

En esta línea, por su parte, los recortes y primeros planos ayudan a distinguir, a resaltar a cada uno de los sujetos y los objetos que implican y hacen a la conmemoración de



S/T, de Guillermo Rusconi. Mercedes, Corrientes, 2011.



esa gran masa a primera vista imprecisa, amorfa y tan dinámica que se presenta escurridiza al dominio de los encuadres.

Sin lugar a dudas, a menor distancia las tomas se ven invadidas por la expresividad que asalta cada una de las escenas. Las imágenes desde ese lugar más próximo se conciben guiadas por el afecto que desborda en el primer plano, al modo de la *image affection* de Deleuze; se centran en los rostros y capturan miradas que dejan de manifiesto sus cualidades afectivas.

Para Deleuze, la afección es entendida como el “efecto” de una imagen sobre quien la mira, “que envuelve e implica un afecto”. En esta línea, el discurso afectado es aquel “que trata de salirse del canon de la no manifestación y la contención para desbordar” en la obra (Delgado, 2007: 229). En la construcción de la imagen, esto implica un tratamiento particular de la composición visual (forma, color, movimiento), que tiende a la exaltación de determinados valores plásticos en detrimento de otros (regulación de intensidad de los afectos), sujeto a fines y condiciones de producción y recepción específicas.

Tal es el caso de “Luz en tu mirada”, la foto de Faccioli, donde además podemos observar un trabajo cuidado de composición que aprovecha las condiciones atmosféricas, para realzar los elementos y colores centrales de la imagen a través de la distribución de luz de fuente natural. En este caso, la mirada de la niña y el perfil del rostro de la imagen del santo popular logran una perfecta iluminación y se alzan emotivas, descubriéndose entre las diagonales de brazos cruzados de tonos rojos y azules.

Desde lo técnico, estas disposiciones y el control de la luz le otorgan equilibrio a la composición. El manejo de la iluminación, que permite el realce de determinados rostros, cuerpos u objetos y el ajuste de la temperatura del color, es uno de los recursos que resultan fundamentales para el despliegue de la poética del pathos que caracteriza a las imágenes de estas producciones.

Además, esta estética se desarrolla por un fuerte “trabajo de rostrificación” (Olivera, 1996), que presenta sentimientos in crescendo, guiado por esa forma teatral patética que se recrea de manera repetitiva en cada toma, con el fin de alcanzar la

máxima expresividad. Pero al mismo tiempo, cada una de ellas ostenta una singularidad que se asienta en las condiciones particulares, los contratos preestablecidos entre fotógrafo y fotografiado, que signan el momento de la toma.

En este sentido, el acto fotográfico puede leerse a la vez como un punto de encuentro de carácter único, un espacio donde conviven las ansias y los intereses de poseer el objeto que el fotógrafo se apresta a dar a ver y donde éste, que se precipita como poseedor, algunas veces se topa con que está siendo poseído, interpelado por ese objeto que de pronto irrumpe en la escena en su carácter de sujeto activo, demandando participación en el proceso de construcción de la imagen.

De esta manera, los rostros que vemos en las fotos se construyen bajo un concepto que en muchas ocasiones, no en todas, responden a intereses compartidos. Así, mientras el fotógrafo va detrás de los constructos dramáticos, teatrales, a veces estereotipados, que demanda la empresa de la comunicación masiva, algunos sujetos de la festividad aprehenden y enfatizan esas formas tan atractivas para la prensa (se atavían con ropas alegóricas al santo popular, se exaltan en gestos y movimientos corporales específicos, exageran posturas) y se exhiben a fin de que se los perciba y puedan así ganar un espacio para contar y mostrar parte de su historia.

Tal es el ejemplo de “Devoto”, la imagen de Juan José Boca de Colón, de la provincia de Buenos Aires, quien todos los años participa de la celebración en honor al Gauchito y encabeza en Mercedes la movilización de fe de su familia y de la agrupación tradicionalista a la que pertenece. Él, con su vistosa vestimenta hecha a imagen y semejanza de la iconografía que hoy representa al



“Luz en tu mirada”, de Juan Pablo Faccioli. Mercedes, Corrientes, 2008.

Gaucha milagroso, impone una presencia corporal que se distingue en la multitud y siempre capta la atención de las cámaras, entre ellas la de Faccioli, que en 2008 lo registró con un rostro profundamente afectado.

De ese modo el retratado se vale de la poética melodramática para darse a ver y también, de algún modo, proyecta su interés en el acto que determina la construcción de la foto. Lo relatado nos lleva a pensar en este punto cómo los sujetos retratados pueden ejercer influencia sobre la escena fotografiada y cómo el melodrama se transforma en un recursopreciado de expresión de demandas y de mediación de intereses en el momento del ritual y del acto fotográfico, que lo re-crea como parte integrada a la festividad.

No obstante, hay que señalar que así como en algunos casos y circunstancias, quienes se perciben observados por la cámara, posan y pre-modelizan su imagen fotográfica, tal como teoriza Barthes (1989), es finalmente el fotógrafo quien goza de una posición de mayor “autoridad” y termina definiendo en la captura. Por eso, las relaciones posicionales del acto de captura son siempre desiguales, lo que no es un dato menor, y sus implicancias requieren un abordaje más complejo.

En referencia a esa última “factura” de la imagen por parte del fotógrafo, si volvemos al caso del devoto, vemos que al realizar el retrato Faccioli decide excluir del encuadre la imagen de rostro de la iconografía del Gaucho Gil, que aparece estampada en el estandarte que ocupa el punto de interés izquierdo de la composición y opta por guiar la mirada del espectador al rostro conmovido del devoto. Éste gana la escena en el

punto de interés derecho. En él las lágrimas y la mirada penetrante se apoderan de sus rasgos, salen de sus contornos y desbordan la propia foto hasta conmover.

Hay allí una intención de generar conmoción, que precede el disparo y un concepto que interpela a quien observa la fotografía a completar esa información que aparece recordada en un punto con la que ofrece el otro. Pero, además, hay una idea de proyección imaginaria entre el cuerpo del Gaucho Gil ausente inscripto en el ícono y el rostro del devoto presente, que resulta altamente simbólico, performático y performativo, en circunstancias convencionales específicas.

Ahora bien, pensar la dimensión performativa de las fotos implica observar cómo en tanto representaciones éstas portan valores específicos sobre la cultura ritual y religiosa que por su capacidad de síntesis (en la medida y el alcance de su circulación y en un contexto y dentro de códigos específicos, por ejemplo en el marco de un altar, inmerso en una práctica ritual, entre otros) pueden

incidir en la realidad contribuyendo a los procesos de identificación y actuación particulares.

Asimismo, esa performatividad se produce, básicamente, cuando en su construcción/composición, el productor recurre a lo que Derrida (1998) refiere como re-iteración (repetición-alteración) de un conjunto de esquemas y elementos iconográficos (la imagen del gaucho como estereotipo identitario de la argentinidad, sumado a elementos del dramatismo religioso), que al estar alojados y ser permanentemente actualizadas en la memoria colectiva son fácilmente reconocibles por parte del espectador.

En este punto, resulta vital el trabajo de las representaciones, que en tanto mecanismos traductores entre las prácticas y los discursos, como señalan Cebrelli y Arancibia, van condensando en su configuración diferentes sentidos que quedan en latencia –sin perderse–, y es lo que permite que puedan ser actualizadas en diferentes instancias socio-históricas. Allí también reside su capacidad para referir a conceptos



“Devoto”, de Juan Pablo Faccioli. Mercedes, Corrientes, 2008.

y valores culturales, religiosos, históricos y políticos identitarios y, por ende, servir como “índices de referencialidad que permiten la articulación y la nominación discursiva [...] la construcción y diferenciación de identidades (Cebrelli y Arancibia, 2005; 2008).

Asimismo, esta forma constructiva de la imagen se liga fuertemente a la retórica del melodrama no sólo desde la simplificación formal y lo teatral, sino también desde su apoyo en las convenciones sociales, los estereotipos, que permiten apelar directamente a los sentidos y conseguir la asimilación rápida del público de su contenido. Esa señalización reiterada de un contenido no está ajena al gusto popular, negocia con él. En este sentido, la apelación a esa retórica genera familiaridad e identificación en el espectador.

En circunstancias similares al momento de captura de la celebración del 8 de enero de 2008, Guillermo Rusconi se encontró con un hincha maradoniano (simpatizante del jugador de fútbol argentino Diego Armando Maradona), quien realizaba un ritual de amplio despliegue emotivo en el santuario. Empapado en lágrimas y en vino, se movía afe-

rrando en una mano a la pequeña imagen del Gauchito que le servía de amuleto y en la otra a una botella de la que bebía y con la que embebía la imagen central que preside la tumba del santo popular del paiubre correntino.

De esta manera, el hincha devoto se exponía frente a la cámara de Rusconi por un espacio de tiempo que le permitió al fotógrafo no sólo realizar una serie de imágenes, sino también entablar una breve charla con el fotografiado. Éste le comentó que llegaba desde el Gran Buenos Aires para agradecerle al Gauchito “por haberlo salvado a Maradona cuando estaba tan delicado de salud por el consumo de drogas”. Así lo relató el fotógrafo durante una muestra en la que se exhibía una de las fotos de la serie.

El intercambio entre fotógrafo y fotografiado se generó mediado y profundamente influenciado por el gesto, figura de la acción, materia semántica del cuerpo a través del cual el sujeto se hace visible, participa del ritual y de la comunicación (Breton, 1999). He aquí la forma de expresión melodramática del dramatismo religioso que penetra las bases de las prácticas de religiosidad

popular y se (re)crea en la foto. Esa expresión trabaja, justamente, para vencer la represión (Brooks, 1976), es decir, esa restricción (que regula el movimiento afectivo/controla las emociones), que cede cuando la exacerbación de los sentimientos (impulso) traspasa los límites que impone la norma hasta el momento preestablecido (Williams, 1977).

Es, en este sentido, que el melodrama supone más que un género un modo de narrar y de sentir revolucionario, que permite expresar y visibilizar pasiones, deseos, necesidades, crisis, lamentos, ruegos de los sectores populares que no encuentran cabida en el campo del discurso de lo permitido. De ese modo, la forma “afectada” melodramática desde el ritual y su recreación fotográfica en el terreno de lo masivo nombra y le da lugar a “lo popular”, sin que estas relaciones impliquen un lazo popular-masivo sin conflicto. Pensar el estatus de co-productores que adquieren los sectores populares de las representaciones analizadas no significa dejar de pensar en los procesos de reproducción de la dominación cultural y simbólica de los cuales los actos fotográficos no escapan, en tanto están atravesados por relaciones de poder y desigualdad.

No obstante, es significativo concebir los actos fotográficos como espacio de articulaciones dialógicas donde productores y co-productores marcan los textos (Rodríguez, 2010), anidando en ese gesto de intersecciones, la capacidad de quebrar y redefinir el discurso de lo socialmente legítimo.

En este marco, las representaciones se constituyen en los mecanismos articuladores de excelencia que permiten a la fotografía establecer relaciones entre los “haceres”, saberes de los diferentes actores involucrados, haciendo converger en



S/T, de Guillermo Rusconi. Mercedes, Corrientes, 2008.



su configuración sistemas de valores, modelos de mundo divergentes (Cebrelli y Arancibia, 2005) que, puestos a circular y re-significados desde diversos espacios de producción y consumo, dinamizan la reproducción cultural.

### Reflexiones preliminares

Hemos visto hasta aquí cómo el fotoperiodismo se ha integrado de lleno en el proceso de (re)creación de la estética melodramática que “parte de la mirada pero apunta a las entrañas” (Brodsky, 2009), convirtiéndose en un verdadero espacio de dramatización y poetización.

Pero tal como lo sostienen varios autores, el melodrama ha devenido en algo más que una estética, ética, estrategia y preferencia, para terminar conformando “una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las expresiones cotidianas de los individuos y los grupos sociales [...] una matriz epistemológica alternativa que atraviesa toda la época moderna” (Herlinghaus, 2002: 22-23).

Bajo esa matriz se ha configurado la sensibilidad y la afectividad que caracteriza a la modalidad de narrar, contar y mostrar contemporánea, y a la que se adscribió la fotografía, que desde nuestro parecer se presenta como un espacio de producción y reproducción de imaginarios de indagación clave, en tanto que:

- visibiliza problemáticas políticas y sociales, tales como el horror de la guerra, el hambre, la pobreza o el terror de las dictaduras, entre otras; así como da a ver un carácter complejo al entramado de la realidad sociocultural contemporánea con su diversidad de prácti-

cas y la emergencia de actores, de sujetos fuertemente personalizados, “rostrificados”;

- moviliza al espectador en torno de esos temas gracias a que se apoya en una forma fuertemente codificada y altamente performática y per-formativa en circunstancias convencionales específicas, que encierra una carga simbólica que activa su función persuasiva; y
- articula, en su construcción, una trama compleja de vivencias, demandas, intereses, experiencias de encuentros entre fotógrafos y fotografiados e intersecciones de temporalidades diversas, que nos permiten pensar dialógicamente los procesos de subjetivación, así como las pujas y negociaciones por el establecimiento del sentido y la fijación de las identidades culturales involucradas en ella.

Estas características ponen en evidencia la noción del melodrama fotográfico en general y de la religiosidad popular correntina en particular, como configuración heterogénea porque, al modo del melodrama de telenovela analizada por Martín-Barbero, “recupera las anacronías al interior de un discurso que revuelve las más nuevas tecnologías [...] con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos” (Martín-Barbero, 1992: 4). Pero, asimismo, nos conecta con la idea de una construcción puente, de mediación, no exenta de disputas y/o luchas por la significación en tránsito. En este sentido, el peso de fuerzas desiguales en relación hace que, muchas veces, una retórica que contribuye a visibilizar, conmover y guiar a una toma de posición favorable en torno de los sectores marginados, conclu-

ya abonando la indiferencia, a causa de la hipervisibilización apremiante que estigmatiza y banaliza realidades culturales tan complejas.

Surge la interrogación sobre los alcances y limitaciones que presenta esta reflexión y exige indagar aún más en la concepción de la vinculación de lo masivo y lo popular como lugar de disputas y negociaciones, donde las relaciones de desigualdad y dominación son claves en la determinación de las pautas de visibilización y ocultamiento de imágenes que rigen una época y situación determinada (Martín-Barbero, 1998; Hall, 2003); siempre entendiendo la dominación no como “una imposición del exterior”, sino como proceso mediante el cual la clase que domina lo hace “en la medida en que representa intereses que también reconocen, de alguna manera, como suyos las clases subalternas” (Martín-Barbero, 1998: 84).

## Notas

1 El fotoperiodismo representa aquel tipo de imagen mediática más reconocida, fuertemente ligada a los “valores de información, actualidad y noticia”, y cuya lógica de producción responde, a su vez, a “la inmediatez de la foto-acontecimiento y el tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo del reportaje” (Baeza, 2001: 32-33).

2 La conmemoración central en honor al santo popular tiene lugar a la vera de la Ruta Nacional N° 123 en la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes. Banderas y cintas rojas, símbolos religiosos diversos y comercio marcan el sitio donde muriera degollado en manos de la policía el gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez un 8 de enero de hace más de 100 años. Según cuenta la leyenda, Gil era perseguido por desertar del Ejército y robar a viajeros y terratenientes. Un supuesto milagro, que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo del enemigo) y por repartir su botín entre los más necesitados, dio origen a la leyenda de gaucho milagroso y justiciero.

3 Entiendo a la religiosidad popular junto a Floreal Forni como el “tipo de culto que es, prácticamente, paralelo e independiente de la Iglesia y el control clerical. El pueblo no sólo espera resultados mágicos, sino que concibe a la religión como una directa relación con la divinidad, usando como mediadores imágenes, la virgen, los santos, los muertos, en vez de (o paralelamente con) una mediación de la Iglesia a través de la disciplina sacramental” (Forni, 1986: 14).

4 Esta noción de co-productores es reflexionada junto al texto de Rodríguez (2010). Se consideran representaciones a las “construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios” (Cebrelli y Arancibia, 2005: 10) que cumplen, al decir de Hall, un “rol activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen” (Hall, 2010: 163).

5 Este texto forma parte de una investigación

mayor que indaga las representaciones fotográficas de prácticas religiosas en Corrientes, financiada por una beca doctoral del CONICET en curso y dirigida por las doctoras Mariana Giordano y Alejandra Cebrelli. Integra a su vez los trayectos de lectura y reflexión del proyecto “Representaciones sociales, identidades y territorios en el cambio del paradigma comunicacional”, financiado por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSA) y dirigido por Alejandra Cebrelli.

6 En palabras del propio Martín-Barbero, reubicar la problemática de la comunicación en el campo de la cultura hace referencia a estudiar los “conflictos que articula la cultura, de los mestizajes que la tejen y las anacronías que la sostienen, y en últimas, del modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que moviliza, del rescate por tanto de los modos de apropiación y réplica de las clases subalternas” (Martín-Barbero, 1998: 240).

7 Dice Martín-Barbero: “Matriz no es evocar lo arcaico sino hacer explícito lo que carga el hoy [...] Indagar no lo que sobrevive del tiempo [...] sino lo que hace que ciertas matrices [...] sigan secretamente conectando con la vida de la gente” (Martín-Barbero, 1988: 137).

8 Al respecto Didi Huberman dirá: “La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Huberman, 2009: 32).

9 Al respecto Fuller (2010) explica, claramente, que el contenido emotivo en las noticias se ha vuelto estratégico para las empresas periodísticas a la hora de captar la atención del público y moverlas a tomar decisiones sobre determinados acontecimientos o personas en tiempos en que la capacidad de procesamiento de información de las personas se ve superado por el cúmulo de datos ilimitado que presenta la sociedad de la información. En este sentido, el fotoperiodismo emotivo se relaciona a valores éticos desde el sentido que, en el mejor de los casos, se vale de elementos persuasivos para llamar la atención del espectador sobre

ciertas problemáticas sociales. De ese modo, recupera al decir de Sontag (2003) su capacidad de colocarnos “ante el dolor de los demás” y, al mismo tiempo, generar “indignación moral” o compasión; y, por consiguiente, interpelar al espectador “a la intervención en la esfera pública” (Papalini, 2011).

10 Juan Pablo Faccioli nació en 1983 en Reconquista, Santa Fe, y reside en Corrientes, donde se desempeña como reportero gráfico. Guillermo Rusconi nació en 1982, en Rosario, Santa Fe, residió en Corrientes hasta 2008 y, actualmente, reside en Buenos Aires, donde también se desempeña como reportero gráfico. Ambos han publicado imágenes sobre la festividad del Gaucho Gil en diarios provinciales, nacionales e internacionales.

11 Las citas corresponden al diálogo mantenido con los fotógrafos Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, entre 2011 y 2013, en momentos de la observación de sus producciones fotográficas para la conformación del corpus de una investigación mayor en curso.

12 Se estima que la celebración central convocó en las últimas ediciones a 500 mil personas.

13 Deleuze señala que la obra de arte es como “un ser de sensación”. Se construye por “acordes de tonos o de colores que son los afectos de la música y o de la pintura [...] El artista crea bloques de preceptos y de afectos [...] El artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No sólo crea su obra, no las da y nos hace devenir con ellos, nos toma como compuesto” (Deleuze, 1993: 165-177).

14 De esta manera, el producto fotográfico se presenta como un lugar de “articulación/desarticulación discursiva” (Hall, 2010; Groosberg, 2009), una trama que se configura atravesada por la lucha y/o la negociación de posiciones particulares, tendencias estéticas, intereses económicos e ideológicos de los medios para los cuales el fotógrafo cubre el evento o bien por intenciones de búsquedas personales,

y también se ve condicionada por las relaciones previamente establecidas por el fotógrafo en el espacio compartido con los sujetos retratados y las diversas condiciones espacio-ambientales y temporales en que ellos se insertan. Este mecanismo da cuenta del proceso de “articulación parcial”, nunca definitivo, suturado (Hall, 2010) y siempre dialógico (Bajtín, 1985) de las subjetividades que el acto fotográfico supone.

15 A esto se llama “el poder anestésico de la imagen”, que se opone a la capacidad de comprender y de actuar (Rancière, 2010: 103) y que en el campo de la temática de interés contribuye al fenómeno de “espectacularización” mediática *exotizante* de la diferencia que, muchas veces, termina con el lamentable corolario de la banalización de los rituales reducidos a mera ficción y entretenimiento.

16 Esta noción de ida y vuelta dentro de un mismo cuerpo social, como plano donde se suceden negociaciones y pujas por el sentido entre sectores dominantes y populares, rechaza la idea de la existencia de una cultura y una no-cultura, de imposición externa de los dominantes y de alienación interna de los dominados. Y plantea de lleno la problemática en función del concepto de hegemonía, entendida como “proceso vivido”, dice Martín-Barbero, “hecha no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad” (Martín-Barbero, 1998: 84). Definición que coincide con el planteo de Thompson, cuando en sus reflexiones sobre los motines de subsistencia ingleses del siglo XVIII se esmera en demostrar “cómo la hegemonía no se impone [o se discute] sencillamente, sino que se articula en el trato cotidiano de una comunidad...” (Thompson, 1995: 387).

## Bibliografía

ALABARCES, Pablo; ANÓN, Valeria y CONDE, Mariana (2008). “Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina”, en ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María G. (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

BAEZA, Pepe (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili.

BAJTÍN, Mijail (1982). “El problema de los géneros discursivos”, en *La estética de la creación verbal*, México DF, Siglo XXI.

BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

BRODSKY, Marcelo y PANTOJA, Julio (ed.) (2009). *Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, Buenos Aires, La Marca.

BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (2005). *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*, Salta, CEPIHA-CIUNSA.

----- (2008). “Las tram(p)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios”, en “XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación”, Rosario.

COLÓN, Eliseo (2002). “Neotelevisión y melodrama. Las narrativas testimoniales”, en HERLINGHAUS, Hermann (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

DELEUZE, Gilles (1993). “Precepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

DELGADO, Nora (2007). *Discursividades de un género patético*, Tesis de Doctorado UNC, Córdoba.

DERRIDA, Jacques (1998). “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.

FORD, Aníbal (1985). “Cultura dominante y cultura popular”, en FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge y ROMANO, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

FORNI, Floreal (1986). “Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular”, en *Sociedad y Religión*, N° 3, Buenos Aires, 4-24.

FULLER, Jack. (2010). *What is happening to news? The information explosion and the crisis in journalism*, Chicago, The University of Chicago Press.

GROSSBERG, Lawrence (2009). “El Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, en *Tabula Rasa*, N°10, Bogotá, pp. 13-48.

HALL, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Enviñón Editores, Popayán.

----- (2003). “Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, en Hall Stuart y Du Gay Paul (coords.) *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid, Amorrotu.

HERLINGHAUS, Hermann (ed.) (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

LE BRETON, David (1999). *Las pasiones ordinarias*, Buenos Aires, Nueva Visión.

LONGONI, Eduardo y PICCINI, Jorge (2013). *Superficies*, Libro digital, disponible en: <http://www.eduardolongoni.com.ar> [consulta: 15 de marzo de 2014].

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1988). “Matrices culturales de la telenovela”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. II, N° 5, Universidad de Colima, México DF.

----- (1984). “Comunicación desde la cultura: Perder el objeto para ganar el proceso”, en *Revista Signo y Pensamiento*, N° 5, Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación, Bogotá, pp. 17-24.

----- (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo.

----- (1998). *De los medios a las*

mediaciones. *Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

OLIVERA, Guillermo (1996). "Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión", en *Estudios*, N° 6, Córdoba, pp. 83-91.

PAPALINI, Vanina (2011). "Conjugar las emociones: del 'yo' al 'nosotros'", en *Versión*, N° 26, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México D.F., julio.

RANCIERE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial.

RIVERA, Jorge (1980). *El folletín*, Buenos Aires, CE de AL.

RODRÍGUEZ, María Graciela (2010). "Mi pie izquierdo", en *Oficios Terrestres*, N° 26, La Plata, UNLP, FPyCS, pp. 93-104.

ROMANO, Eduardo (1973). "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en AA.VV. *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarón.

SAINTOUT, Florencia (2008). "Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado", en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC), pp 144-153.

----- (2003) *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de La Plata.

SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Santillana.

SCHMUELER, Héctor (1984). "Un proyecto de comunicación/cultura", en revista *Comunicación y cultura*, N°12, México DF, Galerma.

TERRERO, Patricia (1983). *El radioteatro*, Buenos Aires, CE de AL.

THOMPSON, Edward Palmer (1995). *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.

WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Península/ Biblos.